

# monitor

44

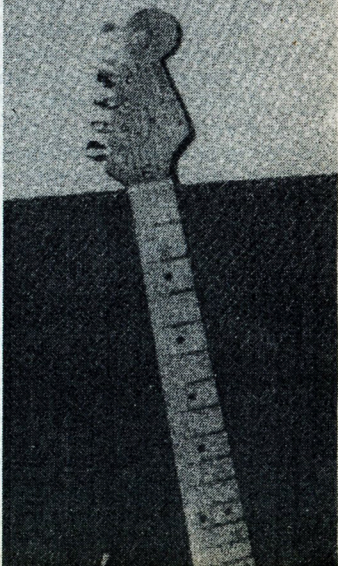
ano V  
Abril 98  
III série.

Loren MazzaCane Connors  
Jorge Lima Barreto

Boletim Mensal Independente de Promoção  
de Novas Ideias, Concepções e Formas Audio

## MAZZACANE CONNORS

Coil  
Diamanda Galás  
Francisco López  
Fred Frith  
John Zorn  
Roberto Musci  
Visna Mahedi Ensemble  
Rubén Gonzalez  
Steve Peters  
The Soegaard Ensemble  
Uri Caine Ensemble  
Yuji Takahashi/John Cage  
John Tilburg/Morton Feldman  
e mais



«Nacht Und Traüme» é o título da segunda referência da

### AnAnAnA

a surgir na série FICTA. Este mini-CD inclui três peças de André Maranhã (piano e leitura), Luísa Gonçalves (leitura) e Rodrigo Amado (saxofone barítono).

Outras produções para breve são, para além de «Azul Esmeralda» de Nuno Rebelo, já referido anteriormente (cf. «Monitor #43»), o tão aguardado «Jazz Off Multimedia» dos Telectu com Louis Sclavis e Jac Berrocal.

Com Otomo Yoshihide, Tenko, Kato Hideki, Tsuneo Imahori e Akira Sotoyama, o projecto Dragon Blue acabou de ver editado na

### Avant

o disco «Hades Park». Mais algumas novidades sobre esta etiqueta, tão procuradas no circuito nacional, são «Weird Little Boy» de John Zorn com Mike Patton, Chris Cochrane, William Winant e Trey Spruance, e o trabalho homónimo dos Dying Ground, formação de Hideki, G. Calvin Weston e Eyvind Kang.

«Fired» é o derradeiro e mais recente disco do colectivo belga X-Legged Sally a surgir na

### Bang!

A série «American Masters» da

### Composers Recordings Inc.

editora nova-iorquina possui cinco novos discos de compositores (Jacob Drukman (1928-1996), Mirian Gideon (1906-1996), Arthur Shepherd (1880-1958), Ezra Sims (1928) e Mary Howe (1882-1964)) da história mais recente da música contemporânea norte-americana.

Surgiu durante o corrente mês «Dumbala Dumba» o terceiro longa-duração dos Taraf De Haïdouks, banda de origem romena e etnia cigana. Este disco foi editado pela *label* belga

### Crammed Discs,

na sua ramificação destinada à world music intitulada Cramworld.

A britânica

### Emanem

anunciou a edição de três novos discos. «Boundless» de Lol Coxhill e Vervan Weston, «At The Vortex» de Evan Parker, Barry Guy e Paul Lytton e a reedição (de 1970) de «For You To Share» da Spontaneous Music Ensemble.

«Jazz Standards On Mars» é o título do novo disco do flautista norte-americano Robert Dick, aqui acompanhado por Dave Soldier e Mark Dresser. A etiqueta responsável

por este lançamento é a **Enja**.

Já há alguns meses ausente destas páginas, a

### Extreme

anunciou um pacote de quatro edições relevantes no panorama da world music de características pós-industriais. Tomem nota, por favor: «Sample, Shuffle, Interplay» de um dos mentores dos Social Interiors e Machine For Making Sense, Rik Rue (composições e improvisações com base em instalações de som); «Traces Of Mercury» dos Social Interiors (manipulação de sons naturais, ondas de rádio e sinais emitidos por satélite); «Seremonie» do ex-Mo Boma Skuli Sverisson (paisagens futuristas descritas, de um modo insólito, por um virtuoso da guitarra baixo); «Alluvial» dos Fetisch Park (colagens, electrónica e percussão qb).

«Ribbon Arcade» é o título do terceiro trabalho do guitarrista Dean Roberts, segundo a surgir na etiqueta neo-zelandesa

### Formacentric Disk.

Na *label* holandesa

### Jdk

surgiu o mais recente trabalho de Frances-Marie Uitti com, imaginem, Elliott Sharp. O álbum intitula-se

«Uitti Sharp».

David Tudor é um dos símbolos da música electrónica norte-americana e um dos mais reputados pianistas *avantgarde* dos anos 50 e 60. A

### Mode Records

anunciou «Rainforest», disponível comercialmente pela primeira vez, que inclui duas das quatro versões existentes para esta peça. «Version I», de 1968, foi composta para a companhia de dança de Merce Cunningham, enquanto «Version IV», de 1973, surge como um ambiente electroacústico.

O colectivo espanhol, sediado em Madrid,

### Musicalibre

anunciou para os próximos meses de Maio e Junho os seguintes acontecimentos, no âmbito da música improvisada: dias 6 de Maio pelas 21 horas na Zona de Acción Temporal, concerto do grupo Tarsis (Barbara Meyer, Chefa Alonso, Wade Matthews) com Vanessa Mackness; dias 9 e 10 seminário na Fundação Olivar de Castillejo, com o saxofonista Alfred 23 Harth; finalmente, em Junho (oportunamente destacaremos mais ao pormenor esta realização) o III Festival Internacional de Música Improvisada Hurta Cordel '98.

As boas novas da costa oeste norte-americana protagonizadas pelo selo

### New Albion

são «The Passion According To Four Evangelists» de Robert Kyr, «Mandara Trilogy» de Somei Satoh, «Four, For Tango» do Cuarteto Latinoamericano e «Voyage That Never Ends», uma peça de 46 minutos para contrabaixo de Stefano Scodanibbio (cf. colaboração recente em disco com Terry Riley).

### As primeiras referências ao evento Nursery Injection 1998,

festival para a promoção da cultura dita experimental (música, performance e workshops) organizado pela associação M/S Stubnitz e Stockholm Cultural Capital of Europe 1998, já circulam pela net. Irá decorrer entre 1 de Junho e 4 de Julho próximos com o seguinte elenco: Voice Crack apresentados por Fylkingen (<http://www.bahnhof.se/~fylkingen/>) [01/06], The Sons Of God e Aube (<http://www.algonet.se/~tankred/gs.html>) [04/06], CM Von Hausswolff, Graham Lewis, Mike Harding [05/06], Tactile (<http://www.ndirect.co.uk/~john.sentrax>), Screwtape e Lykaion Eclipse [06/06], Lydia Lunch [10/06], Muslimgauze ([http://www.compumart.ab.ca/tbennett/muslimgauze/muslim\(n\).html](http://www.compumart.ab.ca/tbennett/muslimgauze/muslim(n).html)) [13/06], Lasse

Marhaug Band (<http://home.sol.no/~omelby/lasse>), Institut, Karl Spöke [19/06], Hybrids (<http://www.dma.be/p/amphion/hybrids>), Con-Dom, Stratum Terror [20/06], Yasnaia, C.O.T.A., The Protagonist (<http://home3.swipnet.se/~w-30139>) [21/06], Karkowski, Hirseland-Raffnsson [25/06], Thomas Köner (<http://www.stack.nl/~bobw/music/artists/thomas.koener>), Hazard (<http://home3.swipnet.se/~w-30139/hazard/home.htm>) [26/06], Troum, Shifts, Pluxus [27/06], Tony Wakeford/Trio Noire (<http://easyweb.easynet.co.uk/~flux/sol.htm>), Ordo Equilibrio [28/06], Ulan Bator [29/06], Column One [01/07], MSBR (<http://msbr.com>), Government Alpha, Sören Runolf [02/07], Pita, Fennesz, P. Rehberg [03/07] e Orphx [04/07]. Alguém ainda se recorda do programa de Lisboa Capital da Cultura, em 1994?

Depois da célebre reedição dos arquivos de Terry Riley (a Terry Riley Archive Series, por curiosidade, foi responsável pela recuperação em CD de «Music For The Gift», de 1963 (com Chet Baker), «Mescaline Mix» (1960-62), «Bird Of Paradise» (1964), «Concert For Two Pianists & Five Tape Recorders» (1960) com La Monte Young, «Reed Streams» (1966), «Olson III» (1967), e muito mais),

a editora californiana

### Organ Of Corti

anunciou «Island: Eine Sinfonie In 10 Sätzen», reedição em quatro CD dos seis LP de 1980, da *label* Dieter Roth. Mais importante é o facto de Hermann Nitsch ser o nome que está por trás deste projecto de música atonal. Outras preciosidades deste catálogo são ainda «Incus Tapes» de Derek Bailey e «Black Album Edition X», edição numerada de La Monte Young.

«Zeug Für Agquartett», de Thomas Witzmann e Schlagquartett Köln, e «The Flume Factor», do Frank Gratkowski Trio, são as mais recentes edições da etiqueta germânica

### Random Acoustics.

A mesma anunciou, ainda, a reedição de «Flex 27», do trio Graewe, Reijseger, Hemingway, e de «Slamadam», do Gerry Hemingway Quintet.

Chris Cutler e o seu projecto editorial

### ReR

continuam a dar que falar. As suas mais recentes aventuras discográficas são a reedição de «Headlock», um clássico de música concreta industrial de Thomas Dimuzio (este disco surgiu originalmente no formato vinil, em 1989, pela etiqueta norte-americana Generations Unlimited), e,

«Dentro», um documento assinado pelo projecto italiano Ossatura e Tim Hodgkinson.

«Vocalor» é o novo trabalho do holandês Jaap Blonk, numa edição da

### Staalplaat,

cujas primeiras 1000 cópias surgem numa embalagem circular cartonada, também com o *booklet* em formato circular. Pelo texto de promoção, assinado pelo próprio, trata-se de um disco que recolhe textos dos grandes pioneiros da *sound poetry*.

A

### Soleilmoon

anunciou três novas edições dirigidas aos fundamentalistas do vinil (limitadas e disponíveis unicamente neste formato): «Hypnotikum I», dos Maeror Tri, «Syrinjia», dos Muslimgauze, e «Just Say The Faith», dos Rapoon. Para o público mais genérico surgiu também, em duplo single CD, o trabalho «Lahore & Marseille» dos Muslimgauze.

Boas novas de Bruxelas, oriundas da

### Sub Rosa,

são os discos «Oscillations2» de Bill Laswell, «Total Station» de Mick Harris e Eraldo Bernocchi, «Eastern Western Collected Works» de David Shea, «1 Night At The 1001»

(documentos dos anos 50) de Brion Gysin, «The Inside Is The Only Way» dos Nus, e a recolha de *krautrock from Kobe* «Time Control», que surge para já. No futuro breve estão agendados: «The End Of Utopia» na colecção Utopian Diaries, com DJ Spooky e DJ Wally, e «Electronic Revolution» de William Burroughs.

«Queen Of All Ears» é o novo disco dos norte-americanos The Lounge Lizards, projecto dos irmãos Lurie (John em saxofones e Evan em teclas) a surgir na

### Strange & Beautiful Music.

Vítima de uma *overdose* aos 29 anos, Kaoru Abe tem sido também vítima do esquecimento por parte do mesmo público que aplaudiu, do outro lado do mundo, as ideias e a música de Albert Ayler. Vinte anos após o seu prematuro e trágico desaparecimento, duas etiquetas japonesas procuram agora repor a justiça e documentar algum do espólio do saxofonista e clarinetista. «Live» é uma série de três CD (gravados em 1971) disponível pela

### Tokuma,

etiqueta também responsável por algumas edições de Keiji Haino. Pela Kojima surgiram ainda «Nord» (1975) e «Overhang Party» (1978), respectivamente com Motoharu Yoshizawa e Sabu Toyozumi.

Duas novas edições da Composers Series vão surgir em breve no já extenso catálogo da

### **Tzadik:**

«Theater Of Mineral NADES» de Eyving Kang, e «Cellule 75» do francês (célebre no desenvolvimento da música concreta contemporânea) Luc Ferrari.

Ainda neste catálogo, inserido na série Lunatic Fringe, surgirá «Self-Indulgent Music», dos californianos Danny Cohen e Mike Boner com os germânicos (de Colónia) Horse Cock Kids.

Em termos de previsões para 1998/99 segue-se uma quantidade apetecível de nomes com trabalhos garantidos: Steve Lacy, Merzbow, Bob Ostertag, Godard (na Archival Series), etc...

«What Is The Difference Between Stripping And Playing The Violin» é o título do novo disco da Masaoka Orchestra (projecto do japonês Miya Masaoka), a surgir no catálogo independente

### **Victo.**

Enquanto não surge o tão esperado disco de Dave Douglas, a

### **Winter & Winter**

anuncia e disponibiliza mais três discos. De Franz Schubert, numa

interpretação do ensemble italiano La Gaia Scienza, as composições para violino e violoncelo op. 99 e op.148; «Ante-Post» de Carl Orff, pelo coro Niederaltaicher Scholaren conduzido por Konrad Ruhland, concerto realizado por ocasião da comemoração do centésimo aniversário do nascimento de Carl Orff; e, finalmente, «Pariah's Pariah», a referência jazz de Gary Thomas.

### **Para o próximo número**

destacamos entrevistas com o duo Agustí Fernández e Wade Matthews e David Maranhã. Ainda, e a propósito do permaturo desaparecimento de Tom Cora (falecido em Nice no passado dia 9 de Abril, vítima de cancro), uma breve evocação sobre a sua carreira como músico. Como é habitual, e sem compromissos, contamos regressar ao contacto, no final de Maio.

## **O QUE SE DIZ:**

«Penso que foi J. G. Ballard quem disse que qualquer tentativa de prever o futuro acaba numa descrição do presente. A música contemporânea e a recente estão permanentemente em diálogo e, enquanto isso se mantiver, estarão sempre em fluxo. A música fixa-se quando se enquadra fora deste processo, como é o caso da maioria das obras compostas nos séculos XVIII e XIX. Para estas, o diálogo terminou. A música está de tal forma ossificada que conseguimos perceber o seu significado. O futuro é agora, e é isso com certeza que recebemos secretamente.»

Paul Schütze in «Magnet»

## Loren MazzaCane Connors

por Loren MazzaCane Connors

O meu nome sempre foi um problema para mim. O apelido MazzaCane é veneziano e quer dizer mata o cão com um taco e ganha dinheiro com isso. É horrível e faz com que os italianos se comecem a rir quando o ouvem.

Decidi, pois, que um apelido assim não se deve tornar muito conhecido. Nem sequer é um verdadeiro nome no meu país, onde pouquíssima gente se chama assim.

Em tempos, utilizei o pseudónimo de Guitarr Roberts. Era uma piada, obviamente. Estava a tentar fugir ao nome MazzaCane e não sabia como me havia de chamar.

Connors também é apelido familiar. E tem igualmente um significado: amigo dos lobos. Era o apelido da minha bisavó. O problema é que sou vegetariano e este apelido não se coaduna bem com o meu estilo de vida. Curiosamente, tenho cicatrizes de mordedelas de cão por todo o corpo.

Cresci no Connecticut. Nasci no ano de 1949, em New Haven. Vivi aí até aos 14 anos e depois mudei-me para Nova Iorque. Entre uma cidade e outra passei um ano em Cincinnati, onde

frequentei o liceu. Foi em 1974 e nessa escola estudei pintura e escultura. Fui expulso porque tinha demasiadas ideias estranhas sobre arte. Gostava da escola, mas pouco. Era muito independente e achava que não precisava daquilo para nada. Tive, no entanto, um óptimo professor, chamado Michael Skop. Ensinava-nos não só estética como as questões da vida — a vida da arte e o que a arte precisa para viver.

No que diz respeito à música, comecei a tocar violino em Hamden, Connecticut. Tive lições particulares a partir dos oito anos. A minha mãe era soprano e cantava ópera. Era solista na igreja de Saint Rita, perto da nossa casa. Lembro-me de ser ainda criança e de ela me levar duas ou três vezes por semana a funerais, pois não tinha meios para pagar a uma «baby-sitter». Ficava sentado no balcão enquanto ela cantava nas missas. Uma vez, o marido de uma mulher que tinha morrido foi-se abaixo e tudo parou. Parou a procissão e parou a minha mãe de cantar. Então, ele olhou fixamente para mim e aquele olhar afectou-me muito. Julgo que foi isso que fez com que desde cedo encarasse a música como uma coisa séria.

Uma experiência anterior contribuiu também para isso. Eu devia ser o bebé de «Madame Butterfly», mas a música



era tão intensa que começava a chorar sempre que a escutava. A minha mãe devia apunhalar-se atrás de uma cortina e deixar cair o seu filho (eu). Era demasiado para mim. Não aguentava aquela música. Inventei, então, uma desculpa: recusava-me a fazer o papel porque tinham de me pintar o cabelo de encarnado. A música rondou sempre a minha casa. Tocava violino na orquestra da escola. Cresci e troquei o violino pelo

trombone e a orquestra por uma banda filarmónica. Como lia música muito mal, tinha de improvisar. Hoje ainda leio pior. Nas marchas que antecediam os desafios de futebol improvisava enquanto a banda tocava e a verdade é que aquilo soava bem. Foi assim que entrei na improvisação. Foi por volta de 1963 ou 64 que peguei na guitarra, sob a influência dos Beatles e dos Rolling Stones. Em 1966, entrei num grupo como baixista. Foi então que dei início ao meu presente estilo musical. Vem do trombone, do som provocado pelo «slide». Procurei transportar isso para a guitarra. Nada sabia sobre «bottlenecks» naquela altura.

Em meados da década de 60, comprava discos de Muddy Waters e ouvia-os vezes sem conta no meu quarto, tentando tocar as partes de baixo. O modo como agora dedilho a guitarra vem dos anos em que pratiquei esse instrumento. Preferia tocar notas individuais a acordes. Continuei nessa via até ao princípio dos anos 70. Comprei uma guitarra acústica e a minha irmã ensinou-me alguns acordes. Nessa altura era sobretudo pintor e comecei a tocar guitarra enquanto olhava para as minhas telas. Depois toquei em cafés e quando saí de Cincinnati juntei-me a um pianista, um violinista e um

saxofonista e formei um projecto com dançarinos. No final da década, as coisas tinham-se tornado mais sérias. Larguei as artes visuais e comecei a fazer gravações e a aprofundar aquele som que tinha «inventado» em miúdo, o som «slide».

Os blues foram sempre o meu principal interesse, mas também a chamada música clássica me chamou a atenção. Os «moods», estados de espírito, que crio são uma tentativa de descobrir as semelhanças entre mim e outros que tiveram as mesmas preocupações: Chopin, Schubert, Schumann, Bach, Mozart, Webern, Berg, Hugo Wolf, Purcell, Couperin, Corelli, Ives e Ruggles.

Oçam Bach e especialmente a sua escrita para fugas («Prelude and Fugue in E minor», interpretado por Marie-Claire Alain). Encontram aí tudo. Desde «9th Ave» que é maior na minha música a influência desta estética. «Crucible» e «A Possible Down» são exemplos disso. E a verdade é que, apesar de procurar seguir os mais recentes desenvolvimentos da música, não preciso de mais nada para além da arte da fuga de Bach. Se estudarmos os blues, verificamos que são o que há de mais próximo da grande profundidade de sentimento e da originalidade dramática de Bach. De facto, quem poderá dizer que as fugas

menores, as missas e as suítes de Bach não são blues?

Muddy Waters foi a minha primeira influência blues porque na altura não conhecia mais ninguém. E cheguei a ele por ter escutado os Cream e os grupos rock que, no final dos anos 60, estavam enraizados nos blues. Só depois voltei aos originais, como Robert Johnson, Charlie Patton, Son House, Skip James e os blues do delta do Mississippi.

Fui influenciado pela improvisação que os blues incorporam. Fui sempre um improvisador. Não me lembro de alguma vez não o ter sido — a improvisação sempre fez parte da minha música. Isso leva-nos a várias questões: o que é realmente a improvisação; haverá mesmo uma dicotomia entre improvisação e composição? Pela minha parte, julgo que tudo é improvisado nalgum ponto, mesmo quando se trata de música escrita. A nota tem de vir de algum lado, não nos é dada numa bandeja de prata.

No fundo, não há verdadeira distinção entre uma coisa e outra. A improvisação, quando é boa, tem de ser composta, e a composição deve ser improvisada e não fantasiada. Tem de conter verdade e permitir a descoberta de nós mesmos. A boa música vem de dentro de nós e é descoberta. Não a

podemos procurar, encontramos-la. Só a música de menor qualidade é procurada e congeminada. Se queremos fazer algo de grande, algo que perdure, temos de descobrir a verdade em nós e de reconhecer aquilo que descobrimos através de um processo natural de abertura às forças da verdade no universo. Só então é que podemos tocar a nossa descoberta.

Não toquem a procura no vosso instrumento ou com a vossa voz. Toquem a descoberta. Só assim o elemento de surpresa estará presente na música. Numa situação de busca há bons momentos assim como há maus, há pérolas com certeza mas também lixo. Com a descoberta só há pérolas. Até recentemente, gravar discos prejudicava-me. Não tinha nenhuma companhia por trás de mim, a ajudarme. Era obrigado a fazer tudo sozinho e sem dinheiro. Só conseguia pôr os discos cá fora, sem garantir a sua distribuição. Agora, já consigo que os meus discos cheguem às pessoas interessadas e já tenho quem me ajude. Ainda não disponho de uma grande etiqueta com forte capacidade de distribuição, mas estou rodeado de pessoas entusiasmadas que gostam da minha música, o que é uma novidade. Comecei a gravar em 1977, 78: passaram quase vinte anos até

conseguir uma situação favorável. É muito, é demasiado, mas está a acontecer. E espero que possa continuar, pois não estou muito bem de saúde...

Querem saber como faço os meus discos? Arranjo alguns acordes, uma sequência e recorro ao «overdub» — é assim que construo as minhas peças e que construo suites de peças. Quase tudo o que faço é com um gravador de quatro pistas e quase tudo é gravado em casa. Gosto da forma suite, pois assim posso contar uma história, estabelecer uma paisagem citadina ou um estado de espírito, feitos com pedaços que posso conjugar de maneira a estabelecer um todo. Posso juntar 12, 13, 15 peças para construir uma composição, o que é muito mais do que uma mera colecção de peças. Ultimamente, tenho-me interessado por temas irlandeses. Foram os casos de «Hell's Kitchen Park», inspirado num bairro irlandês de Nova Iorque, e «Deirdre of the Sorrows», uma velha história de amor entre uma rainha irlandesa e o seu povo. Ou também de «Five Points», sobre uma batalha histórica dos irlandeses contra os vikings, e «Exile», sobre o também histórico episódio da fome na Irlanda. A minha música é política. Sempre foi muito declarativa. Não admira, pois, que me tenha embrenhado na história

da Irlanda e de Nova Iorque. Houve grandes tragédias no século XIX que foram varridas para debaixo do tapete e acho que devemos recordar algumas delas para não repetirmos os mesmos erros. Para mim é extremamente importante dar voz a alguma coisa, declarar que há um conflito qualquer entre nós e dentro de nós. Afinal, é isto a nossa vida, porque sem conflito não há nada.

Há uma explicação, claro. Os meus antepassados paternos são irlandeses e a herança que recebi deles é muito forte. Só assim é compreensível que, de repente, a música irlandesa tenha irrompido no meu trabalho. Sinto-a muito próxima dos blues, mas é mais melódica e talvez dê melhor comigo do que os blues «de vanguarda» ou os «free blues» que dizem que eu toco. A música irlandesa é mais lírica e ingénua, ainda que também haja ingenuidade nos blues. Para além disso, tem a dimensão do lado escuro da vida, tal como os blues, ainda que temperada pela sensação de inocência. É algo que está dentro de mim e vem não sei bem de onde, talvez das caras das pessoas que encontro em feiras e festivais irlandeses. Sou uma mistura de italianos e irlandeses e o curioso é que só agora, na década de 90, perceba a importância disso. O gosto que tenho



pela ópera vem do meu lado italiano. A minha mãe especializou-se na música de Menotti, «Amahl And The Night Visitors», «The Consul», «Globolinks», «Saint Of Bleeker Street». Eram estas as óperas dela. As óperas italianas também tinham o mesmo «feeling» dos blues, especialmente as de Puccini e «Madame Butterfly», «Tosca» e «La Boheme». Ouvia-as constantemente em minha casa. Foi a «blousiness» desta música que me levou a gostar dos blues negros americanos, os propriamente ditos, e os blues da Irlanda.

Estou casado com a cantora Suzanne Langille e temos um filho. Fazemos música juntos. Ela participa nalguns dos meus discos. Contribui, habitualmente, com uma canção ou duas. Arranjo os acordes, ela põe as palavras e às vezes também as melodias. É ela a principal responsável pela edição das minhas suites e por colocar as minhas peças em ordem. Ajuda-me muito. Avisa-me quando descubro algo de novo na minha música mas não me apercebo disso. A sua contribuição é muito importante para o resultado final dos meus discos. Só temos um disco a meias, no entanto: «Come Night». O baterista Brian Johnson e o saxofonista George Cartwright colaboram. Tenho tocado igualmente com outros músicos. Com

o japonês Keiji Haino fiz um par de duetos. Toco de vez em quando com Alan Licht e tenho três CDs com ele. Dou um concerto em cada dois meses, sobretudo em Nova Iorque, o que é pouco. Gosto de tocar ao vivo. Acho até que sou mais doce em público. Não sei se sou bem sucedido ou não. Tenho 49 anos e faço tudo sozinho, ou quase. A minha música chega às lojas, mas continuo muito «underground». Sou tão «underground» que às vezes tenho dificuldade em respirar. Gostava de ter um pouquinho mais de visibilidade.

Nada me força a editar os meus discos, mas se não for eu a fazê-lo poucos estarão dispostos a isso. O processo não me dá um particular prazer; é algo, simplesmente, que tenho de fazer. Nos últimos 18 anos, editei duas dúzias deles, sobretudo entre 1978 e 1984. Agora, algumas editoras já estão a fazê-lo por mim, o que é ótimo. A ver se escapo ao destino da maior parte dos artistas: viver sempre falido e morrer sem ter dinheiro, sequer, para pagar o caixão.

Felizmente, já não sou tão obscuro como fui em tempos. Talvez seja porque o meu estilo soe um pouco mais ao rock independente que hoje se faz, com distorção e algumas melodias, uma sonoridade mais acessível. Esta «mudança» não foi consciente,

aconteceu apenas. Talvez tenha derivado do meu estado de saúde. Comecei a pensar na minha própria mortalidade e concluí que era altura de chegar mais facilmente às pessoas. Não se trata de obter sucesso comercial. Acho que sucesso comercial nada tem a ver com sucesso artístico. É um jogo estranho à arte. Nem sequer imagino como reagiria à fama. Já sou demasiado velho para querer isso. Julgo que neste momento até seria uma imposição para mim. Teria gostado de ser famoso quando era mais novo, mas agora só me atrapalhava. É coisa, de qualquer modo, que não me preocupa, pois nunca serei famoso com o tipo de música que faço.

**Exclusivo Monitor/Halana/Chris Rice**  
*Tradução e adaptação de Rui Eduardo Paes*

## Jorge Lima Barreto

por Jorge Lima Barreto

Iniciei a minha actividade musical muito cedo; o meu autodidactismo, como o de qualquer um, foi apenas aparente: aprende-se sempre com alguém.

Trabalhei desde logo numa perspectiva de free jazz (uma expressão radical e vanguardista do jazz) e desenvolvi critérios da nova música improvisada; desde os anos 70 fiz uso do sintetizador e da banda magnética e progredi na electrónica «live».

A minha composição é de tipo «conceptual», i.e.: do primado da ideia sobre a matéria formal. Fundei a Associação Da Música Conceptual em 1968, no Porto, onde os compositores/intérpretes se dedicavam a um projecto experimentalista — um dos factores originais do meu conceptualismo, gesto controverso, foi o da vídeo/música, da música/performarte e da música/happening, que teria sequela, nos anos 80, com a música multimedia dos Telectu.

Nunca fui dado a arregimentações e ortodoxias; posso ter adoptado certos isoformismos da composição: free music, experimentalismo, minimalismo, antimúsica, electrónica

live/inter arte/inter media. O meu nível de informação é extremamente vasto e labiríntico, explanado em 15 livros de musicografia e noutros tantos discos; desde sempre oiço, leio sobre, cultivo o conhecimento das músicas clássicas, electro-acústicas, jazz, rock, minimalistas, seriais, etno/tradicionais; uma permanente atenção aos factores sincrónicos e diacrónicos da inovação formal, conceptual, acústica ou tecnológica, donde me é impossível indicar uma influência precisa na minha música. Pode haver compositores ou intérpretes que pautaram algumas atitudes, mas os discursos desses músicos foram assumidos como mimetismos, inspiração forânea.

Um enredo caótico, fractal, anárquico, ligado ao imaginário, ao inconsciente, ao interdisciplinar — peculiaridades, intercónexões discursivas e dinâmicas, o sentido da viagem musical são, entre outros, apelos que seduzem a minha criatividade como improvisador. As influências directas vieram daqueles com quem trabalhei, toquei e gravei (Carlos Zingaro, Jean Sarbib, Elliott Sharp, Jac Berrocal, Chris Cutler, Louis Sclavis, Evan Parker e, sobretudo, Daniel Kientzy). Os Telectu são formados por mim e por Vítor Rua: é para com ele que tenho o meu maior débito.

O piano tem sido o meu principal instrumento, donde parto para uma ideia, um morfema, uma construção, uma estrutura. Como compositor, a minha acção prévia à execução (concerto, disco, vídeo) é inalienável da instrumentação (percussão, objectos sonoros, etc...); fundamentalmente, prescrevo a atitude acústica, instrumental (gesto, melodia, ritmo, textura, etc.) e, quando incidental, a distribuição dos dispositivos analógicos ou digitais; considero a introspecção, a planificação puramente mental e reflexiva, como um dos principais elementos do meu conceito de composição. Sou exclusivamente um improvisador, a composição é tão somente um esboço estruturante para o devir da matéria improvisada, para a cenografia instrumental. Devido a alguma disfunção léxico-musical criei compensações semiográficas extravagantes e proto-linguísticas: notação gráfica, *text komposition*, jogo e acção, vocabulários indeterministas, protocolos com autocolantes coloridos, tablaturas mistas - situações pré-codificadas de modo empirista para a improvisação, organigramas, estratégias distributivas, mnemónicas, preparação e tráfico, desvios, amostras, simulacros, denotatum sinestésico (som, cor, luz, música...),

promissórias pronteiras prognósticas promorfoses.

Trabalhei, ab initio, com pintores, escultores, instaladores, videastas, cenógrafos, realizadores — considero-me um poliarista, o meu projecto musical é interarte (vídeo-poesia com Eugénio de Andrade e E. M. de Melo e Castro, performarte com Silvestre Pestana, Manoel Barbosa; instalação, diaporama, luminotecnia, vídeo-arte com António Palolo ou Vítor Rua, para citar algumas intensidades). Sobre a situação interartística da música não posso deixar de citar as entrevistas que fiz a alguns dos mais significativos músicos de jazz de vanguarda e improvisadores hodiernos; as minhas viagens aos mundos do rock e das músicas planetárias. Esta praxis foi animada por teorias esparsas de futuristas, dadaístas, bruiteurs, concretistas; pelos movimentos Fluxus, cinetistas, videológicos; radio music e aparatos tecno-instrumentais de esculturas sonoras; instalações multimedia — um rizoma de alusões. Quando criei a Anar Band fi-lo com artistas plásticos e videastas do Porto (de 68 a 80). Ao fundar os Telectu com Vítor Rua, em Lisboa, os principais propósitos que animaram desde 1982 este duo foram necessariamente votados à música interarte e

intermedia. Há também o canto dos pássaros, o marulhar das águas, a polifonia das cigarras, o rodopiar do vento, o arfar do vulcão, o sibilar da nave espacial, o choque das estrelas, o ribombar do Big-Bang, o silêncio.

Nos meus livros fiz abordagens poliscópicas do situacionismo da música electro-acústica e do meu trajecto até à música cibernética. Desde «Musicónimos», 1976, com prefácio de João de Freitas Branco, à minha tese de doutoramento «Música e Mass Media», 1995; e prossigo estes estudos. Na minha prática musical de improvisador fui adoptando inenarráveis formas de uso, espontâneas metodologias analógicas e digitais; na realidade, a minha postura musical tem sido fundamentalmente do foro da *electronic live*. Penso que a oposição da música acústica com a electrónica traduz uma superstição da tecnologia — a arte supera os reacionarismos de forma irreversível e universal. A filosofia da nova música consiste esteticamente na tomada de consciência da própria inovação, inclusive da tecnologia. A estética académica está mais preocupada com a análise de artefactos pessoais, pelo que dificilmente pode estudar e compreender a música electro-acústica, a concreta, as sínteses analógicas e

digitais, os parâmetros ópticos-acústicos da cibernética, as complexidades das relações numéricas, o hipermedia e a interacção, a armazenagem do som em si, as sequências temporais dos sons artificiais, a espacialização, etc. As novas tecnologias da música são informáticas, as suas regras são isomorfismos da biologia (genética, prótese, clonagem), os seus horizontes só agora começam a desenhar-se, o seu futuro é o próprio futuro da música.

Não conheço nenhum músico que não acalente sonhos de compositor. Uma incontornável dialéctica entre o querer, o poder e o fazer é, afinal, o paradoxo de toda a criação artística. A acção do músico de hoje é em parte sancionada pelos musoburocratas e os mediocratas intermediários do público e do músico que se apresentam como obstáculo ao desejo e à imaginação — afinal, a criatividade é a concretização da luta constante contra a mais-valia ideológica, é um princípio de realidade da história da música.

O trabalho, a ubris, a verdade, a inventio, a poética, o eros, são alguns dos meios para nós podermos realizar os nossos sonhos. Enunciá-los seria formular os segredos da utopia. «Pelo sonho é que vamos»...

## Coil

## «Time Machines»

[CD Eskaton, 1998]

Na capa destaca-se uma figura oval negra, quase um espelho opaco que, se direccionado para a luz em determinados ângulos de modo a reflectir o nosso rosto, oferece imagens fantasmagóricas. A imaginação trabalha depois, tão importante como a música em si.

Os Coil recolhidos em ambiente meditativo, baseado em quatro compostos químicos destinados «a facilitar a viagem através do tempo». Para quem viu o filme «Altered States», de Ken Russell, o conceito é familiar: a estimulação do cérebro de modo a despertar memórias armazenadas desde o princípio dos tempos (assumindo a existência de campos morfogenéticos e assumindo que o cérebro humano funciona como um disco rígido de capacidade ilimitada, tudo registando), sob o lema «a persistência é tudo». Os Coil continuam a tomar drogas para tentar perceber o que existe para além do visível e do palpável.

Sobre esse mesmo lema, avisam o ouvinte: o registo é longo e de desenvolvimento lento, o que implica uma necessária adaptação de estado de espírito.

[JAM]

## Diamanda Galás

## «Malediction and Prayer»

[CD Mute, 1998]

Quando há mais de uma década Diamanda Galás irrompeu na cena musical invocando todos os rituais satânicos possíveis para exorcizar a praga do fim do século, pensei intimamente que, vítima da sida ou de outra doença qualquer, ela morreria nova. Afinal enganei-me: quinze anos depois, ela continua viva e no lugar onde sempre esteve.

Confesso que sempre nutri por Diamanda Galás mais respeito do que admiração. Não deixo de reconhecer a imensa coerência material e formal do seu percurso artístico e os seus magníficos dotes vocais (embora excessivamente histriónicos para o meu gosto pessoal), mas a envolveria que ela forjou interessa-me pouco: missas negras, convocações do demónio, exorcizações do espírito fizeram de Galás uma verdadeira estrela, marginal mas, ainda assim, uma estrela. Apesar disso, «Malediction and Prayer», se bem que formalmente ancorado no seu universo peculiar, não deixa de introduzir algumas novidades que me apraz registar. O disco, que regista uma sua digressão que também passou por Lisboa, é exclusivamente

para voz e piano (tocado pela cantora de forma tão sóbria quanto eficaz) e apresenta um reportório constituído por poemas por si musicados de figuras ilustres como Pasolini e Baudelaire e alguns clássicos sem data de Phil Ochs, Willie Dixon e Holland/Dozier/Holland. Num registo discreto e grave, Galás canta em inglês, grego, francês, espanhol e italiano, evitando a anterior tendência histórica para os tons guturais que faziam as delícias dos adeptos e o tédio dos outros. A cantora amadureceu, vestindo as canções com uma paleta de sugestões que vão dos blues (espantosa a recriação em «The Thrill is Gone» da técnica vocal de Janis Joplin) ao jazz, passando pela canção clássica dos anos 40 e 50. A versão de «Gloomy Sunday», sem fazer esquecer totalmente a recriação que Billy McKenzie fez para «Sulk» dos Associates, é um excelente momento, quiçá, o melhor do disco. Os incondicionais vão adorar! Os outros, entre os quais me incluo, não deixarão de reconhecer que estamos em presença de um disco de inegável mérito.

[JS]

## Francisco López

«Warszawa Restaurant»

[CD Trente Oiseaux, 1996]

«Addy En El País De Las Frutas Y Los Chunches»

[CD ND, 1997]

Músico de origem espanhola, Francisco López é um interessante colector e manuseador de sons que convém descobrir.

Fora dos auscultadores, «Warszawa Restaurant» integra-se no nosso ambiente acústico, de forma que dificilmente distinguimos o que está a ser emitido pelas colunas do restante. Obriga a agudizar o sentido auditivo e, por isso, aglutina em si todo o nosso ambiente sonoro. Foi, por tal, uma experiência auditiva muito mais entusiasmante do que a primeiramente feita com auscultadores. Isolado, «Warszawa Restaurant» aparece como um bordão feito de ar comprimido, uma microfonia reveladora da perspicácia auditiva de López. A fonte sonora é irreferenciável, mas a sua expressão é contida, um zumbido gravíssimo permanente que se entranha no nosso mecanismo auditivo.

«Addy En El País De Las Frutas Y Los Chunches», a sua última edição, é constituída por gravações durante a época das chuvas de 1995 na Costa

Rica. A riqueza e amplitude é imensa e muito sinestésica: o tratamento e mistura dos sons da natureza generosa em época de fertilidade são tão depressa agressivos como retemperadores. A excelente captação consegue, tal como no disco anterior, conduzir-nos a momentos de grande acuidade auditiva. Os títulos sugestivos («Addy En El País De Las Frutas Y Los Chunches», «Pilocónsor, Tres Mitocondrias Y La Lucha Por El Líquido Emportante» e «Nuevas Aventuras Del Gusano Medidor Gimniginnigimnig En Las Montañas De Escazú») remetem para o potencial onírico que os sons da natureza têm, ainda mais quando distantes, transpostos e lidos num ambiente digital.

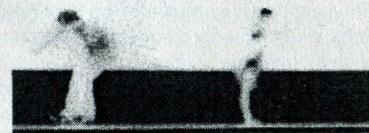
[GF]

## Fred Frith

«The Previous Evening»

[CD ReR, 1997]

Com mais de 20 anos de carreira intensa, activa e frequentemente desconcertante, Fred Frith não pára de nos surpreender. A sua versatilidade e capacidade de operar por sucessivas rupturas face aos seus próprios padrões, bem como o carácter

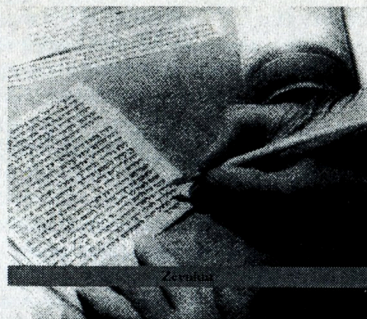


multifacetado e imprevisível da sua obra, tornam cada seu novo disco numa obra singular e distinta. Poderemos sempre esperar de Frith uma incursão na pop alternativa, um quarteto de cordas, uma pura improvisação a solo ou em duo, um olhar clínico sobre a música contemporânea, ou um simples disco de dissonância ambiental. Claro que as coisas nem sempre correm bem. «Eye To Ear» (Tzadik, 1997) e «Ayaya Moses» (Ambiances Magnétiques, 1997), este juntando um quarteto de guitarristas por si liderado, não eram particularmente entusiasmantes. Em contrapartida, «The Previous Evening» é absolutamente magnífico. O disco compõe-se de três partes

respectivamente dedicadas a John Cage, Morton Feldman e Earle Brown e que se integram nas chamadas «músicas funcionais», já que foram compostas para coreografias de dança contemporânea. A música para dança permite uma versatilidade e liberdade criativas que o teatro e o cinema não possibilitam, sujeitos ao espartilho das palavras. Por isso não admira que Frith tenha mergulhado decisivamente na música contemporânea, homenageando e recriando o universo de três dos seus mais significativos compositores. Desta vez, a guitarra está totalmente ausente, substituída pelos samplers, pelos gravadores e por toda uma panóplia de efeitos sonoros desconstrutivos, ocasionais e aparentemente caóticos (mais notórios nas partes dedicadas a Cage e a Brown do que na homenagem a Feldman, profundamente determinada pelo piano). Todas as peças são excelentes, mas permitir-me-ia destacar aquela que é dedicada a John Cage, com a inclusão de clarinetes num fundo electrónico e de peças sampladas, interagindo de forma cúmplice com o silêncio através da constante recriação subliminar de rupturas aparentemente caóticas e onde se incluem fragmentos ocasionais de textos do próprio Cage do seu livro «Silence» e excertos de peças do compositor, designadamente «The

Perilous Night» e «Solo for Piano». Provavelmente, alguns puristas torcerão o nariz: Frith envolve-se de tal forma no universo musical dos compositores homenageados que talvez seja preferível ouvir os originais. Esta premissa seria verdadeira se se limitasse a uma pura transposição mecânica e à sua apropriação não criativa, o que não é o caso. Assim, nem os adeptos destes compositores têm razões para desconfiar, nem os incondicionais da música de Fred Frith deverão estranhar este disco, porque já estão habituados a todo o tipo de experiências e aventuras que a sua música proporciona. Para esses, para todos os seguidores da música contemporânea e para aqueles que se interessam pela inovação musical, esta referência não lhes pode passar ao lado. Obrigatório!

[JS]



## John Zorn

«The Circle Maker»

[2CD Tzadik, 1998]

O fulgurante sucesso artístico e comercial obtido há dois anos por «Bar Kokhba» veio não só revigorar as finanças da Tzadik e permitir-lhe a manutenção do intenso e arriscado número de edições, mas também alargar os seus horizontes para um público à partida menos disposto a interessar-se pelas suas propostas mais radicais.

Não é pois de estranhar que haja uma sequela desse brilhante disco. No entanto, não estamos em presença de uma tentativa de «fazer render o peixe», atitude tão habitual na indústria discográfica. Apesar de

muitos dos músicos participantes neste projecto serem os mesmos e de se aproveitarem exclusivamente as composições de Zorn sem que este participe como músico, os resultados são substancialmente diferentes. Mais do que um duplo CD, estamos em presença de dois discos distintos reunidos na mesma embalagem. O primeiro disco, «Issachar», é interpretado exclusivamente pelo Masada String Trio, composto por Mark Feldman (violino), Erik Friedlander (violoncelo) e Greg Cohen (contrabaixo), que interpreta com uma mestria assombrosa 18 temas compostos por Zorn. Embora possa parecer mais denso e impenetrável do que o outro disco, «Issachar» transporta-nos a um estado de puro êxtase: a cumplicidade destes músicos com o compositor, a sua criatividade e a competência técnica e artística e a coesão que revelam enquanto trio, reflectem-se em temas que vão da mais pura cepa do saxofonista novaiorquino às suaves melodias populares de origem judaica. Tal como em «Bar Kokhba», não deixa de ser surpreendente a extraordinária capacidade melódica das composições de Zorn, contrariando assim uma ideia pré-estabelecida e que provinha de quem conhecia apenas uma faceta da sua extensa obra. No segundo disco,

«Zevulun», o trio anteriormente referido é reforçado pelas presenças de Marc Ribot (guitarra) Cyro Baptista (percussão) e Joey Baron (bateria). Como seria de esperar, a música ganha novas colorações, embora seja provavelmente menos fiel ao espírito do compositor e, sobretudo, se apresente um pouco menos consistente. Em «Zevulun» brilha intensamente a estrela de Marc Ribot que mais uma vez demonstra cabalmente ser um dos mais criativos e versáteis guitarristas da actualidade. É ele quem verdadeiramente empunha a batuta e ganha protagonismo na maioria dos temas. Estes são surpreendentemente acessíveis, alternando entre simples melodias populares e antológicas peças de dança convencional. A guitarra de Ribot oscila entre o tom melódico de Hank Marvin dos Shadows (juro que não estou a brincar!) e a leveza lírica de Vini Reilly. A presença de Baptista e de Baron, bem como do trio de cordas, aumenta exponencialmente as possibilidades instrumentais do colectivo. Mais uma vez a Tzadik leva-nos ao céu, o que nos últimos anos tem sido uma constante. Arrisco-me a ser monótono, mas não posso fugir à minha verdade. E que o destino se cumpra e faça de «Circle Maker» um grande sucesso,

não só artístico (que já é), mas também junto do público. Para que nem sempre seja válida a ideia (quase sempre certa) de que os melhores discos têm de viver uma certa aura de clandestinidade.

[JS]

Roberto Musci

«Debris Of A Loa»

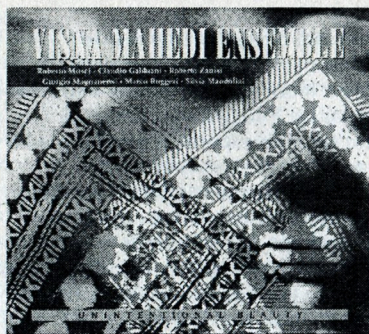
Visna Mahedi Ensemble

«Unintentional Beauty»

[CD ambos Lowlands, 1997]

Mais conhecido pelas suas parcerias com Giovanni Venosta, Roberto Musci surge no início deste ano em dois novos projectos dissociado do seu companheiro habitual, mas ganhando novas parcerias, designadamente Claudio Gabbiani em «Debris Of Loa» e o sexteto de músicos italianos que dá pelo nome de Visna Mahedi Ensemble em «Unintentional Beauty». Numa análise simplista e sem qualquer perigo de erro, podemos concluir que nenhum destes dois discos chega aos calcanhares do menos conseguido da dupla Musci/Venosta. Arrumada a questão essencial, tal não significa que

não haja, em «Debris Of A Loa», alguns motivos de interesse. Percebe-se a intenção de Musci: construir um percurso próprio, fazendo a sua música respirar autonomamente e por isso cortando radicalmente com os métodos de trabalho que caracterizaram a sua obra anterior. «Debris Of A Loa», indiscutivelmente o mais interessante do par aqui em análise, é um registo oblíquo, cheio de pequenos recantos e segredos que resistem às sucessivas audições. O disco toma como base as tradições vudu haitianas e o facto de a maioria dos temas ter sido composta em 1983 reflecte o seu menor interesse. É que muita da música deste tipo vive da utilização intensiva dos samplers e na década de 80 este instrumento não tinha ainda um desenvolvimento tecnológico que permitisse a sua exploração sistemática. Ainda assim, aqui e ali, notam-se pontos de interesse, alguns dos quais serviriam de base a aventuras posteriores de Roberto Musci. Francamente menos atractivo é «Unintentional Beauty», que para além de Musci e de Gabbiani, integra um conjunto com guitarra, violino e vozes. Ao contrário do que o nome do projeto dá a entender (Visna Mahedi Ensemble), não há nenhuma aproximação às músicas orientais. Aliás é este o seu problema: não há



aproximação a coisa nenhuma. Para além do domínio intensivo da percussão, não se nota nenhuma ideia forte ou um rumo definido que o conduza, mas apenas sugestões frágeis e soltas que não cativam de forma alguma o ouvinte. O tédio e o desinteresse instalam-se rápida e definitivamente. Em resumo, se «Debris Of A Loa» tem alguns motivos de interesse, «Unintentional Beauty» está próximo do desastre. Mas, para ser benevolente, o melhor é encarrar ambos os discos como um interregno pouco feliz na carreira de Roberto Musci.

[JS]

## Rubén Gonzalez

«Introducing...»

[CD World Circuit, 1997]

A história do jazz é inalienável da história da música cubana. Ambas comungam do carácter da civilização afro-americana, elegem um cancionero próprio e trocam as suas inovações estéticas. As origens histórico-sociais são as mesmas: racismo e escravatura marcaram definitivamente a afirmação das suas antigas culturas afróides; o tesouro cultural que as preservou e desenvolveu teve na música o seu maior esplendor; pela oralidade tribalizante, a música é por excelência a arte desta civilização. Em Havana pode-se hoje comprar por dois dólares, regateando um pouco, um opúsculo de rara importância da autoria do insigne guitarrista, compositor e musicólogo Leo Brouwer, com o título sugestivo «La Musica, Lo Cubano Y La Innovacion» onde se enuncia que a música cubana, tal como o jazz, coexiste numa frente contra a tradição colonial. Para Brouwer a música cubana actual, mesclada com o jazz, resulta de duas fontes, a espanhola e a africana, sendo que o ritmo de raiz africana convida à dança popular e ao festim e os



elementos constitutivos (como a harmonia, os instrumentos e a forma) são europeus e integrados como parâmetros lógicos da colagem das fontes primigeniais africanas. Desde «Guantanamera» a «Caravan», «Song For Che» «Manteca» que o legado cubano é mítico da música afro-negro-americana na sua moderna expressão do jazz latino — Nat King Cole, Dizzy Gillespie, Cal Tjader, Herbie Mann, Machito, Tito Puente, Stan Kenton ou Jerry Gonzalez são nomes de imediato ligados ao jazz de genealogia cubana. Paquito de Rivera, Gonzalo Rubalcaba, Arturo Sandoval, Chico O'Farril, Armando Peraza, Chano Pozzo, Willie Bobo ou Mongo Santamaria, citando algumas luminárias, pontificam no mundo do jazz para o qual levaram a fidedigna música cubana. Rubén Gonzalez passou por todos os grandes acontecimentos jazzísticos e cubanos deste século. Nascido em 1919, cedo o seu estilo foi consagrado semafórico na música popular cubana que adoptou o jazz como espécie musical híbrida. Foi pianista do epitome da salsa Arsénio Rodriguez, que lhe dizia «toca, mas não imites ninguém», do conjunto deste músico passou para a JazzBand do inventor do cha cha cha Enrique Jorin, nos anos 50. Rubén Gonzalez evidenciou e



desenvolveu um ideleto elástico dentro de grandes tensões líricas, plasmado no modalismo do jazz e na polirritmia das músicas habaneras. Neste disco iniciático de Rubén Gonzalez, quando o insigne pianista já havia abandonado o quotidiano profissional, revela-se magnificamente o seu estilo orquestral ellingtoniano, pelo sinfonismo do piano, a frase que se ondula em cascata num contorno de glissandos descrentes e de breve extensão, reiterada com vigor; o timbre caloroso, os acordes expostos em forma antifónica; a melodia entoada como fragmento e com interpolações do pequeno coro. A sua verve coreográfica decide todo o acontecimento orquestral, onde a seção rítmica (muitas vezes assumida

pela mão esquerda do pianista) decide a sismografia do discurso, sempre pulsado, feliz, saltitante, denso na sua congeminção dissonante e na capacidade inusitada de citações genuínas; licoroso e hipercomunicativo. O seu mundo harmónico é predominantemente marcado pelo bebop, pelo jogo de acordes, de onde Bud Powell ou Thelonious Monk espreitam. A sua influência sobre o pianismo do jazz modal foi determinante, embora obscurecida pelo estrelato norte-americano de Chick Corea e Herbie Hancock e o grande exército que os tem seguido numa hibridação afro-cubana. A configuração clássica do jazz ilumina o seu discurso, que se torna o graal dos pianistas neo-modernos (veja-se, entre nós, Bernardo Sasseti, que aborda com brilho a tipologia da música cubana). Ernesto Leccuona ou Ignacio Cervantes determinam a conjectura pianística global (melódica e harmónica) — neste disco, Rubén Gonzalez magnifica em «Siboney» um tema cubano eivado de romantismo da autoria de Leccuona, compositor e virtuoso indígena que foi louvado por Gershwin. A temática é de um nacionalismo prenante: «Comanchero», «Tres Lindas Cubanas», «Melodía Del Rio», «Mandinga», «Almendra», «Como Siento Yo», «Tumbao». Cada tema é

tratado com uma soberba originalidade nas variações, nas paráfrases, no enredo genuinamente jazzístico. A «Nueva Trova», uma renovação na canção popular cubana, excede-se nesta sentimentalidade da música mulata, mesclada com o jazz. Acompanha-o uma secção de percussões luxuosa e célebre: Cachaito, no baixo, Roberto Garcia em ideofones, Carlos Gonzalez em congas, Virgilio nas maracas, Puisseau no guiro; o trompetista Guajiro com débito técnico para com Gillespie, num estilo staccato epigonalmente havanês. Os ritmos do danzon, do son, da rumba, da guaracha, do mambo, da habanera ou da salsa, nas mãos de Rubén Gonzalez e na embriaguez das suas percussões elevam-se à febre, à exaltação física, à oralidade pura. O flautista Richard Egues aborda uma linguagem de aparência percussiva no seu carismático solo em «Tres Lindas Cubanas». Juan Marcos Gonzalez é o arranjador e o condutor deste tipo misto de combo, de jazz e charanga, ensemble urbano de Cuba. O estilo da descarga (jam session à moda cubana) liberta o espírito para a improvisação ofertáculo de uma erudição ad lib. «Introducing...» é a epifânia do ritmo, a exaltação de temas imortais da cultura cubana; estes ritmos, estas ênfases melódicas, esta flutuação do

libido, ouvem-se por toda a Havana numa tonalidade transbordante; a música de Rubén Gonzalez é a respiração poética do jazz. Em «Introducing...», Rubén Gonzalez oferece-nos Cuba, a sua revolução histórica e a sua presença dialéctica no mundo.

[JLB]

## Steve Peters

«Emanations»

[CD O.O. Discs, 1998]

Concebido originalmente como instalação sonora para acompanhar uma exposição de Claire Giovanniello (telas brancas embrulhadas em gaze e finíssimas barras de alumínio desenhando padrões geométricos nas paredes, também elas brancas), «Emanations» tem a particularidade de transportar a produção de «feedbacks», pela simples aproximação de um microfone a um amplificador, a uma dimensão lilliputiana que neutraliza por dentro as definições-base da *noise music*. À medida que esse processo se vai desenrolando, sons que à partida são aleatórios e desagradáveis tornam-se estranhamente belos e contidos, evoluindo em suaves espirais e

desaparecendo no espectro acústico para logo depois ressurgirem sem que tenhamos a percepção de que algo mudou. Na verdade, tendemos a esquecer-nos que o CD está a rodar, confundindo-se a música de Steve Peters com a paisagem sonora do momento, pássaros, automóveis que passam, vozes distantes, sons domésticos.

Referirmo-nos a este trabalho do responsável pela Nonsequitur Foundation e pela infelizmente já defunta What Next? Recordings como minimalista, pós-industrial, ambiental ou seja o que for pode ser abusivo e é com certeza inexacto. Primeiro porque não há padrões de repetição nem estruturas cíclicas, depois porque os «drones» elaborados não têm as conotações místicas ou pseudo-místicas do «dark ambient» (reparem-se nas diferenças com outro título em que escutamos «feedbacks» controlados e estes soam agradavelmente: «Envoi In Cumin», dos Arcane Device), e finalmente porque é intenção do autor chamar a atenção para o mundo de sons que nos envolve, dando-lhes uma leitura «artística», à maneira do que fazia Marcel Duchamp com os seus «ready-mades», em vez de criar uma atmosfera. Falei aqui em música, mas nem sequer

é essa a pretensão de Steve Peters, que coloca esta sua obra na fronteira entre o som e o ar e prefere designá-la como «vapor», «algo muito puro e quase ausente», consistindo em intervalos harmónicos consonantes e dissonantes, sem quaisquer efeitos electrónicos ou manipulações de estúdio, reduzido à sua condição de fenómeno físico. Nas notas que acompanham o disco vem, aliás, uma recomendação pouco habitual: ouvir com o volume no mínimo.

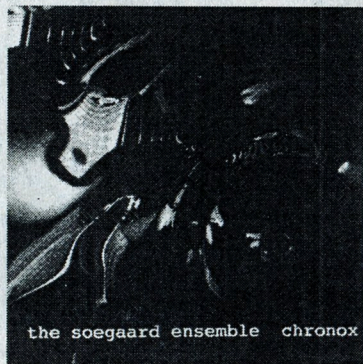
[REP]

## The Soegaard Ensemble

«Chronox»

[CD Leo Lab, 1998]

Atenção ao que se passa no Norte da Europa no segmento das músicas criativas. Sempre atento, Leo Feigin revela-nos mais um projecto daquelas proveniências que é importante ficar a conhecer. Na franja experimental do jazz e da música improvisada (o rock tem também alguma coisa a ver com este disco, mas menos), o Soegaard Ensemble assina um álbum que diríamos quase conceptual. Parte de uma curiosa consideração: a de que, também na música e tal como nas outras artes que aprenderam a



manipulá-lo, é possível iludir o tempo e jogar com ele — daí, aliás, o título «Chronox», mistura de «chronos» (ou cronos, o deus do tempo na mitologia grega) e «paradox» (paradoxo). E precisamente nos termos em que a divindade dita as suas leis, pois a base desta música é o tempo real, ou seja, a criação de música no próprio momento da sua execução.

Em «Paradox 1» e «Paradox 2», Fredrik Soegaard (guitarra e electrónica), o líder da formação, trabalha com um «paradoxo temporal» conhecido há séculos, o palíndromo que Bach usou muito nos seus cânones. Segundo este artifício técnico, é possível tocar o tema de trás para a frente em contraponto. Inspirado nos conceitos de tempo de Albert Einstein — o da

«Ponte Einstein/Rosen», por exemplo —, o ensemble desenvolve o princípio de tal modo que, quando se chega ao fim destas duas peças, chega-se igualmente ao princípio. Uma conclusão plausível seria que, entretanto, nada tinha acontecido. É outra a estrutura de «Position: Horizontal» e «Position: Vertical»: na primeira, os oito módulos sonoros de um minuto cada que o constituem são colocados um após o outro; na segunda são sobrepostos. Assim se mostra que o que se pode escutar em oito minutos pode ouvir-se também em apenas um, no seguimento das teses de David Bohm quanto à «ordem implicada».

Neste trabalho utiliza-se ainda a Teoria do Caos, como em «Neon» e no solo de guitarra invertido de «Paradox 1», em que o fractal de Mandelbrot controla o «delay» e o efeito de Doppler altera o «pitch» das notas, deixando-nos perceber um mais alto que resulta do encurtamento das ondas sonoras e outro mais baixo que deriva do seu estreitamento. Com tal descrição, não se pense que a música aqui contida se limita a fazer demonstrações científicas. Nada disso: é uma música tocada a quente e nalgumas passagens revela inclusive uma particular intensidade, logo nos fazendo esquecer os seus pressupostos compositivos.

[REP]

## Uri Caine Ensemble

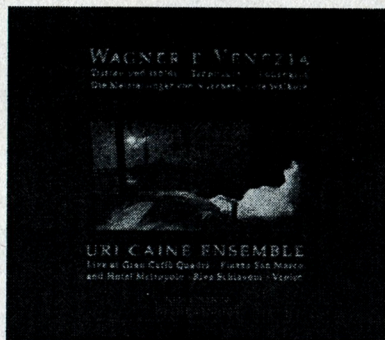
«Wagner &amp; Venezia»

[CD Winter &amp; Winter, 1997]

O pianista Uri Caine continua a trazer até nós boas surpresas. Depois de «Primal Light», uma obra de carácter temático que se organizou à volta da música de Gustav Mahler, surge-nos agora «Wagner e Venezia», outra não menos requintada produção, registada ao vivo no «Gran Caffè Quadri», situado em plena Praça de São Marcos. Desta vez muito mais contido nas liberdades da improvisação, este disco será antes de mais uma brilhante lição de música.

Richard Wagner é o epicentro da nossa atenção, influenciado por essa admirável cidade que exerceu sobre si um profundo encantamento.

Para os devidos efeitos, utilizaram-se algumas partes de «Tristão e Isolda», «Tannhäuser», «Lohengrin», «Os Mestres Cantores De Nuremberga» e «As Valquírias». O tipo de formação instrumental é curioso, não só pela economia de meios que são utilizados — Mark Feldman no 1º violino, Joyce Hammann no 2º violino, Erik Friedlender no violoncelo, Drew Gress no contrabaixo, Uri Caine no piano, arranjos e direcção e Dominic Cortese no acordeão —, mas também pela maneira como conseguem criar a



atmosfera própria de uma grande música. A presença de Venezia na obra de Wagner é confirmada por pequenos extractos de textos escritos pelo compositor e que estão contidos em informação anexa no magnífico objecto/caixa onde se coloca o disco. «Chego a Venezia a 29 de Agosto de 1858 ao entardecer. Na travessia do grande canal até à Piazzetta experimento uma sensação de melancolia e ânimo; grandeza, beleza e decadência fortemente unidas.» Estas palavras permitem visionar um sentimento dividido entre o desespero e a satisfação. Venezia, como uma «Terra Prometida», provoca em Wagner contrárias formas de sentir a sua alma, levando-nos a pensar na enorme força e fascínio que exerce sobre ele e sobre a obra que compôs. «Respiro pela

primeira vez este ar sempre igual, delicioso e limpo, a natureza mágica do lugar mantém-me num encantamento melancólico, arável, cuja energia origina a todo o momento um efeito benéfico.» O lado libertário deste trabalho de Uri Caine reside na constante atmosfera de descomprometimento, despretenosismo e desprendimento que se pode retirar da fórmula de abordagem musical aqui adoptada. Wagner ao vivo num café de Venezia (lugar que ele frequentou), onde por vezes os sinos irrompem como um despuadorado atrevimento, entre ruídos de pessoas anónimas. Poderá o acaso destes acontecimentos fazer pensar num tremendo desrespeito por uma música que se deve revelar para sempre solene, mas ao mesmo tempo aqueles factos alertam-nos para o sentido extremamente humano que, de uma maneira espontânea, nasce sempre do interior de uma qualquer obra de arte universal. Este confronto é tão extraordinário como o das personagens e do local aqui envolvidos — Wagner, Venezia, Caffè Quadri, a assistência, os músicos e, finalmente, a praça de São Marcos com os sinos da sua catedral e todos os outros adereços que por lá existem. Por isso mesmo, esta espécie de recriação teatralizada de uma atmosfera vivida

há 150 anos evidencia uma grandeza frágil e subtil nas soluções musicais inteligentemente achadas para um tão reduzido número de instrumentos. São sempre cada vez mais importantes estes movimentos de aproximação entre músicas nos músicos do jazz. A cultura nunca fez mal e o contrário é sobejamente conhecido. Música e música apertam-se inevitavelmente, trocam-se e tocam-se nesta forma tão brilhante. Quanto à improvisação, ela virá dentro de momentos, não valendo a pena ficar em desespero. Bastará, para o efeito, esperar pelo próximo disco, desta vez um trio tanto quanto se sabe. Por fim, resta-me agradecer a Uri Caine mais esta descarada provocação. Obrigado.

[IM]

Yuji Takahashi/John Cage

«Sonatas and Interludes»  
[CD Fylkingen Records, 1997]

John Tilbury/Morton  
Feldman

«For Bunita Marcus»  
[CD LondonHALL, 1993]

As sonatas e interlúdios de Cage interpretadas por Yuji Takahashi foram



originalmente editadas em 1971, salvo erro, e gravadas em 1965. A Fylkingen teve a excelente ideia de as reeditar no final do ano passado em CD e ainda bem: até à data, é para mim a melhor versão daquelas obras de um dos maiores ideólogos da música deste século. Lançado em 1993 mas só agora chegado a Portugal, «For Bunita Marcus» permite-nos, por sua vez, verificar como um dos mais lendários improvisadores do nosso tempo, John Tilbury (elemento fulcral dos AMM, por exemplo), entende a música de Morton Feldman, compositor que coloco no olimpo dos génios, ao lado de Giacinto Scelsi. Estou, pois, perante dois dos melhores discos de piano que já escutei e meço as palavras ao afirmá-lo. Takahashi tem formação ocidental

(estudou com Xenakis) e tornou-se famoso pela interpretação de autores europeus e americanos, entre os quais aquele que é o pradigma da música «sensível», Erik Satie. É patente, no entanto, que se trata de um pianista asiático. A sua medida dos silêncios e da extensão dos sons nas partituras de John Cage não poderia vir da cabeça e das mãos de um músico do Ocidente, mesmo que convertido às respirações do Zen. Convidaria até o leitor a um simples exercício, se tiver outras versões das «Sonatas and Interludes»: comparar as durações das peças tocadas pelo japonês com as de outros intérpretes. Exacto, são maiores. Yuji Takahashi deixa os sons viver plenamente e depois deixa-os morrer, mostrando que o silêncio é tanto parte da morte como da vida. Não se trata só de uma correcta assimilação dos postulados cageanos, mas de uma sensibilidade oriental muito aguda, a mesma que encontramos nos calígrafos chineses ou nos miniaturistas coreanos, capazes de desenhar em bagos de arroz. Tilbury não consegue a mesma elegância gestual (é possível imaginar a coreografia das mãos de Yuji Takahashi sobre o teclado) e a mesma capacidade de gestão da simplicidade (acredite: Cage parece fácil sob os comandos do pianista nipónico), mas

não porque é pior executante - muito simplesmente, os orientais conseguem fazê-lo melhor devido à sua grande disciplina física e ao muito maior desenvolvimento espiritual. Os princípios, seja como for, são muito semelhantes. Também Morton Feldman pede que se tome em atenção a ressonância e reverberação das suas notas e acordes, a introdução do silêncio na própria matéria musical, a clareza do timbre. E John Tilbury não se faz rogado, consciente de que «a invasão insidiosa dos nossos sentidos é mais efectiva que um ataque frontal». A música de Feldman é lenta e suave e é essa a preocupação central do companheiro de Cornelius Cardew, Eddie Prévost e Keith Rowe. Não estranha, pois, que se faça apelo ao saber milenário das regiões do Sol Nascente. John Tilbury refere nas notas que escreveu para «For Bunita Marcus» uma técnica de vibrato da China antiga, o ting-yin, segundo a qual o dedo não se deve mover, deixando-se que seja a pulsação do sangue na ponta que influencie o timbre. Na prática, não vai tão longe, mas procura aproximar-se desse ideal de controlo sub-reptício mas tremendamente eficaz que é também um ideal de liberdade.

[REP]

## Vários

«Invisible Soundtracks: Macro 2»

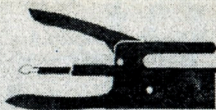
[CD Leaf, 1998]

Não explica tudo, mas saber que Patrick Pulsinger elege para melhor filme «Mad Max» e David Kristian prefere Shirley McLaine como actriz, e ainda que Walter Carlos é para DJ Spooky o melhor compositor para cinema, dá algumas luzes para entendermos por onde anda a mente de tais músicos. A Leaf pediu a todos os intervenientes que escolhessem os melhores compositores para cinema, filmes, realizadores e actores. Tony Morley, o coordenador e editor da Leaf, escolheu, a pedido do «Monitor» os seus preferidos: Michael Nyman, «Ligações Perigosas», Martin Donovan e Kubrick. Por mim escolhia outros ... Mas «Invisible Soundtracks: Macro 2» não fica por aqui, e felizmente o conteúdo musical é, também, uma fonte de descobertas e surpresas. Do ambientalismo illbient dos A Small Good Thing ao electro-funk de Pulsinger & Tunakam, do rock electrónico dos Fridge à maleabilidade xenakiana do tempo por Paul D. Miller, da pilhagem sonora minimal dos To Rococo Rot ao 'small is beautiful' dos Laika, tudo encaixa num perfeito lugar, como se o mundo



fosse perfeito e composto por quinze peças sonoras. Absolutamente sem falhas — exagero, claro — e um dos melhores discos de vários artistas do tempo recente. Esta é a música de hoje? Ela anda por aí e é só procurar.

[PeS]



## QUEIMA-ROUPA

por Pedro Santos

### **Tone Rec**

«Pholcus» [CD Sub Rosa, 1998]

Antes da investida germânica (depois dos Tortoise, Gastr Del Sol, Isotope 217, Trans Am e outros), fica pelo meio outro modo de encarar o rock, ou o seu cadáver. É sobretudo de um prazer escatológico que «Pholcus» fala, de como o fim do rock serviu para das suas cinzas criar um mundo novo. Se «Thugny Trugny», o seu anterior disco para a Sub Rosa, já tinha dado indícios de alguma movimentação em torno do eixo Oval-Autechre, «Pholcus» reconstrói o marco «94 Diskont» sob a batuta do rock — relembro que lá só existe já a cinza. São sete excertos que revelam como a electrónica é a mais útil das ferramentas, mostrando também que é muito simples fazer uma obra-prima quando se sabe. Estes são os franceses do momento, e este é o disco do ano.

### **Mick Harris & Eraldo Bernocchi**

«Total Station» [CD Sub Rosa, 1998]

De volta o claustrofóbico Harris, com a sua velha companhia, o guitarrista Eraldo Bernocchi. E de volta o pesado 'wall of sound' erguido em «Overload Lady». O que muda então? Desaparece o 'blasting' drum & bass que afogava qualquer

náufrago em busca de algo para se apoiar. Agora temos a certeza que Harris é baterista e Bernocchi guitarrista. E de como um belo cisne sai de um feio pato, «Total Station» é um disco de pura electrónica & efeitos deslumbrantes. Talvez outra opinião dê à costa depois do factor surpresa ter desvanecido, mas por enquanto gozo de um álbum imenso, um manancial de pequenos detalhes escondidos por trás da pasta sonora. O segredo nem sempre foi da pasta.

### **Techno Animal**

«Techno Animal Versus Reality» [CD City Slang, 1998]

E a realidade é Porter Ricks, é Ui, é Spectre, é Tortoise e Alec Empire. Todos eles defrontam Techno Animal. Simon Hopkins dispara cinco temas para serem desmontados pelos intervenientes. Para além do resultado final — sempre secundário nestes encontros amigáveis — fica um agradável EP do próprio Hopkins, e à excepção óbvia de Alec Empire, todos os participantes ilustram bem a sua máquina de fazer música (e dinheiro) polindo o som duro e ferrugento de Techno Animal.

### **Sad Rockets**

«Plays» [CD Source, 1998]

Mais um disco inesperado, não tanto pelos desconhecidos nomes envolvidos, mas sim pela proveniência. Na Source habita a electrónica e David Moufang, e o que Sad Rockets nos trazem é a versão 'Chicago by night' do mundo nostálgico dos Portishead em versão instrumental e quase acústica. A começar pela capa, todo o disco apela à solidão, um lugar onde um multipistas mínimo substitui uma companhia mas não um cigarro. Mais um disco surpreendente, sem subtítulo, algures entre o velho rock e a velha electrónica. Um sítio aparentemente ideal para contaminar as ideias.

AnAnAnA  
P.O.Box 21671  
1137 Lisboa Codex  
Portugal

Arabesque  
10 W. 57th Street 5th Fl.  
New York 10018  
EUA

Asphodel  
PO Box 51, Chelsea  
Station, New York  
NY 10113,  
EUA  
asphodel@interport.net

Atonal  
Koloniestr. 25 A  
13359 Berlin  
Alemanha

Aum Fidelity  
PO Box 170147  
Brooklyn, NY 11217  
EUA  
www.aumfidelity.com

Bead Records  
10 Baddow Road,  
Chelmsford, Essex CM2  
ODG  
Grã-Bretanha

Bvhaast  
99 Prinseneiland  
1013 LN Amsterdam  
Holanda

Dorobo  
PO Box 22 Glen  
Waverley  
Victoria 3150  
Austrália  
werple.net.au/  
-dorobo/dorobo.html  
dorobo@werple.net.au

Drag City  
119 N. Peoria St.  
Chicago IL 60607-2395  
EUA

Dragon Records  
PO Box 4068  
10262 Stockholm  
Suécia

Emanem  
3 Bittacy Rise  
London NW7 2HH  
Inglaterra

FMP  
Postbox 100227  
10562 Berlin  
Alemanha

For 4 Ears  
Steinechtweg 16  
4452 Itingen  
Suíça

Formacentric Disk  
PO Box 46251  
Auckland 1019  
Nova Zelândia

Fylkingen Records  
Box 17044  
10462 Stocholm  
Suécia

Halana Magazine  
PO Box 502  
Ardmore, PA 19003-  
0502  
EUA

Hic Sunt Leones  
Stefano Musso  
Loc. Percangiola n°4  
54028 Villafranca (MS)  
Itália

Karbon Musik  
Limmatstrasse 189  
8005 Zürich  
Suíça  
karbon@dial.eunet.ch

Kitty-Yo Int.  
Torstr. 172  
10115 Berlin  
Alemanha

Knitting Factory  
Bloemgracht 20-2  
1015 TJ Amsterdam  
Holanda  
kfeuro@euronet.nl

Leaf Label  
2 Cairns Road  
London SW11 1ES  
Grã-Bretanha

Lektronic  
Soundscapes  
P.O.Box 15867  
Durham  
NC 27704-0867  
EUA  
www.spaceformusic.com/  
leksound.html  
leksound@aol.com

Le Soleil et L'Acier  
BP 236  
54004 Nancy Cedex  
França

Manifold  
PO Box 820266  
Memphis TN 38182  
EUA

Matchless Recordings  
2 Shetlock's Cottages  
Matching Tye  
Essex CM17 OQR  
Grã-Bretanha

More Music  
Via Acque Gradate 9  
34074 Monfalcone GO  
Itália

Nani  
2-3 Kanda Awajicho  
Chiyodaku  
Tokyo 101  
Japão

New Albion  
584 Castro St #525  
San Francisco  
CA 94114 - EUA  
http://newalbion.com  
ergo@newalbion.com

New Tone  
Corso Moncalieri, 331  
10133 Torino  
Itália  
http://www.inrete.it/  
robidrollo/home.html

New World Records  
701 Seventh Avenue  
New York, NY 10036  
EUA

No CD Rekords  
Apdo. 329  
20100 Olereta-Renteria  
Espanha

No More Records  
PO Box 334  
Woodmere, NY 11598  
EUA  
nomore@bway.net

Rarefaction  
PO Box 170023  
San Francisco  
CA 94117  
EUA

Odd Size Records  
24, Rue Laghouat  
75018 Paris  
França

Origo Sound  
PO Box 359  
1471 Skarer  
Noruega

Rastacan Records  
P.O.Box 3073  
San Leandro  
CA 94578  
EUA

Rectangle  
c/ Quentin Rollet  
39 rue Ramponeau  
75020 Paris  
FRANÇA

Road Cone  
POBox 8732  
Portland OR 97207  
EUA

Sedimental  
PO Box 4144  
Austin, TX 78765  
EUA

Simulacra Records  
POBox 703463  
Dallas, Texas 75370  
EUA

Staalplaat  
POBox 11453  
1001 GL Amsterdam  
Holanda

Starkland  
PO Box 2190  
Boulder CO 80306  
EUA

Sub Rosa  
P.O.Box 800  
1000 Brussels  
Bélgica

Table Of The Elements  
PO Box 5524  
Atlanta, Georgia 31107  
EUA

Thrill Jockey  
PO Box 476794  
Chicago Il 60647  
EUA

Tzadik  
61 E. 8th Steet - Suite 6  
New York - NY 10003  
EUA

Victo  
CP 460  
Victoriaville  
Québec G6P 6T3  
Canadá

Wandelweiser Rec.  
Zionskirchstr. 34  
10119 Berlin  
Alemanha

WordSound  
Recordings  
129 N. 11th Street  
Brooklyn, NY 11211  
EUA